

“一种奇异的智慧”：《电影画报》编辑策略与文化品格管窥

周 云 龙

(厦门大学 人文学院, 福建 厦门 361005)

摘 要: 良友图书公司经营的《电影画报》在 20 世纪 30 年代严峻的文化出版空间内以一种成熟刊物的姿态, 高质量地成功运作。它没有明显的政治倾向, 讲究趣味与时尚, 把主要的读者群落设定为广大市民, 同时又以一种文人意识把东西文化融合在刊物中, 形成了雅俗共赏的办刊风格和供大多数电影爱好者阅读的独特艺术品位。它使中国的电影刊物的办刊水平从早期就有了相当高的起点, 而且为我们留下了 20 世纪 30 年代中国电影最真实的一面。

关键词: 《电影画报》; 编辑策略; 文化品格; 启示

中图分类号: G232 文献标识码: A 文章编号: 1009-8666(2007)03-0118-04

上海作为中国现代文化的策源地, 在中国电影发展史上有着特殊的意义, 而在上海创刊并发行的各类电影刊物的作用更是非比寻常。这些刊物所刊载的内容记下了当时影坛的最真实的面影, 几乎留下了中国电影从草创到成熟的每个足印。20 世纪 30 年代, 中国正处于抗日救亡的大时代中, 同时, 各个政治集团之间的权利之争作为最真实的“剧情”天天都在上演, 而且都把角逐的场地扩展到了电影界与出版界。1933 年 7 月 1 日, 《电影画报》在这个极为严酷的生存环境中呱呱坠地了。

由良友图书公司创办的《电影画报》先后由郑伯奇、陈炳洪、陈嘉震、马翠贤主编, 四位主编在总体风格上都继承了它的前身——由卢梦殊主编的《良友银星》, 前后没有明显变化。这份刊物讲究图文并茂, 融观赏性、趣味性与可读性于一体, 致力于普及电影知识。后因上海“八一三”战事, 良友公司南迁香港, 《电影画报》于 1937 年 7 月停刊, 共出版 41 期。总的来说, 《电影画报》是一份成熟的刊物, 它的成功及影响与其编辑策略和文化定位是息息相关的。本文拟从以下三个方面加以探讨。

首先, 《电影画报》在政治倾向上取中立姿态, 不介入任何政治集团的利益之争。

1927 年以后, 国民党政府为了扼杀共产党的日益增长的力量, 极力控制文化舆论, 不断地颁布有关文化出版方面的条例, 许多刊物、出版社被查封。《电影画报》以一种大众文化刊物的面貌不偏不倚地生存在 20 世纪 30 年代的“红”与“白”的夹缝中。它上面刊登的内容看起来没有什么深度, 也相当客观、浮泛, 但是这恰能像镜子一样反照出当时的影坛和时代的一些重要侧面。虽有“红色的三十年代”之说, 但《电影画报》的“左翼”倾向并不明显。“左联”成立后不久就颁布了《最近行动纲领》, 发出了向电影阵地进军的号召。^[1] P183 这个阵地当然包括电影出版物。争取一切宣传阵地一直是“左联”的文化战略之一。作为一项政治任务, “左联”骨干郑伯奇于 1932 年进入良友图书公司, 曾担任《电影画报》的主编, 但充其量只能算是争取合作, 远没有把《电影画报》改造成“左翼”电影的宣传刊物。根据郑伯奇回忆: “一·二八事变以后, 我曾应聘去做‘良友图书公司’的编辑, 我化名郑君平, 不久身份就暴露了。好在这家书店以前是不

收稿日期: 2006-03-22

作者简介: 周云龙 (1979-), 男, 河南内乡人, 厦门大学人文学院中文系硕士研究生, 研究方向: 20 世纪中国文学。

©1994-2014 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. <http://www.cnki.net>

问政治的，特务虽然来侦询过几次，我都躲开了，店方也还能应付过去”。^[4] P1331) 可见，郑伯奇当时并未能在良友图书公司掀起“左”的潮流，要不然，店方是不可能“应付过去”的。与此形成鲜明对比的是在内容上有明显政治倾向的《电通》半月画报，这是“左翼”电影人 1934 年春自组的电影制作公司创办的一份同人杂志，1935 年 5 月出版，“但在白色恐怖下，《电通》半月画报于 1935 年 11 月 16 日，在出版了第十三期后宣告停刊”。^[5] (P172) 因为《电影画报》以生存为第一要务的办刊方针，使它不便于对敏感的政治问题过多介入，政治倾向上既不向“左”走，也不向“右”走。

从《电影画报》刊登的内容来看，更能说明问题。1933 年发生了在中国电影史上有名的关于“软性电影论”的论争。双方分别是以鲁思、唐纳、尘无、夏衍等为代表的“左翼”电影人和以刘呐鸥、黄嘉谟等为代表的“软性电影论”者，双方谁是谁非不是本文要讨论的内容，但是有一点很明显，刘呐鸥、黄嘉谟等人主张尊重电影的艺术本质和娱乐功能，尽管显得有些不合时宜，但是对于“左翼”电影承载过多的意识形态内容和“工具论”的偏执也不失为一种有益的纠正。而《电影画报》1936 年 3 月号 27 期上发表了黄嘉谟的《导演的自由权——名导演弗兰考泼拉的自白》。这篇文章借好莱坞导演弗兰考泼拉 Frank Capra 之口，表达了黄嘉谟个人的电影创作观：不应该限制影片的题材，要有充分的创作自由。《电影画报》上的这篇文章很能说明该刊无政治倾向，只是普及电影艺术知识。

当然，没有政治倾向并非就是没有是非观念，在具体的编辑中，仍然可以明显看到该刊的进步思想。如 1936 年 3 月号 27 期刊登了主编陈炳洪的《为黄柳霜回国而写》和姚苏凤的《黄柳霜替中国受罪》，两篇文章都表达了华人影星黄柳霜所演的有辱国人颜面的反面角色并非她个人的错，而是因为中国政府软弱无能才致使华人在国外遭受歧视，这实际上是在委婉地抨击当时的中国政府。1936 年 9 月号 33 期上刊登了郑伯奇的《谈国防电影》，在本期《编者的话》中，主编马翠贤明确地说：“特约郑伯奇先生写《国防电影》一文，藉供我国制片家的参考”。但值得注意的是，此时已是 1936 年 9 月，这时中共已在“逼蒋抗日”，而此时国民党政府在全国日益高涨的抗日救亡潮流下迫于压力，对“国防电影”的压制也有所放松。^[6] P421- 503) 也就是说，当《电影画报》明确呼唤某种意识形态时，

这种意识形态必定已代表了当时社会的主潮和普遍的民众呼声，从而能免受政府的追究。

其次，《电影画报》讲究趣味性和时尚性，把其主要读者群落定位于广大市民。

前文已经说过，作为良友图书公司的一份定期刊物，赢利是其主要目的。商业因素决定了编辑刊物时要预设一个广泛的读者群体，而且要迎合他们的阅读期待，必定要在刊物中渗透出一种市民文化意识，从而达到其创刊目的。

《电影画报》每期的封面都是漂亮的女明星，而且每期都把大量篇幅用于女明星的报道，并附以大量性感照片，可谓图文并茂，极具观赏性。这些性感美艳的女明星的报道既是时尚的引领，又迎合了当时“追星族”们对明星动态渴望了解的心理，同时也欲拒还迎地满足了市民读者中庸俗的“偷窥”癖好。比如第 24 期刊登的孟蕴和的《要是嘉宝戴帽子的话》这篇文章，反映了明星的一举一动足以掀起一股时尚潮流；第 36 期的《明星的私生活》明显在有意地满足市民对明星渴望能够进一步了解的心理；第 32 期《影迷给陈燕燕之书信》，从第 35 期开始增设的《影迷信箱》专栏，这些简直可以看作是在为明星和影迷间的互动提供场所了。当然，也有一些无聊的新闻图片，如第 27 期的《卓别林追求的女性》、31 期的《七月女人的肉大暴露》，这些内容可能受到好莱坞的影响，而且有意扩大其低俗的一面，尽管格调不高，但从精神慰藉、化解苦闷的角度讲，还是可以容忍和理解的。

如果上述内容代表了《电影画报》的趣味的庸俗面的话，那么其趣味也有高雅的一面。

第 27 期上刊登了吴云梦的文章《影片题名与买座问题》，认为一部影片片名很重要，它直接影响影片是否买座，而且举出了一些很有说服力的例子。如美国华纳公司的一部歌舞片取了一个很中国化的名字“蔷薇处处香”，成功打入中国市场，又举了一个反例，电影《王先生到农村去》不买座，因为“农村”是“新文艺腔”，很多人不懂，影响了影片的吸引力，作者建议改为《王先生到乡下去》，这样就会很通俗，能为大众接受。这篇文章最后还说到了几部影片争用一个片名的事实，作者认为电检应负责协调，这里实际上提出了一个知识产权的问题。这篇文章短小精悍，趣味横生，是一篇含金量相当高的作品，它至少涉及到了东西文化的碰撞与磨合、接受美学和知识产权这三个方面的问题。虽然是在谈怎样使片名适合观众的观影期

待和欣赏习惯,但其中的文化意味十分饱满。

《电影画报》很有新闻价值,总是与电影界步伐一致,使其读者在第一时间掌握最新的影坛动态。如1935年3月7日阮玲玉自杀,《电影画报》第20期为《阮玲玉特辑》,影后胡蝶作为中国电影工作者代表访问欧洲回国,23期为《胡蝶女士返回特辑》。1935年7月16日,中国早期电影拓荒者、明星电影公司创办人郑正秋病逝,第23期给予了及时报道,并附大量照片,寄托了对这位正直电影人的哀思与悼念。而且每期都以相当的篇幅报道好莱坞影讯,介绍美国电影工业发展情况,给我国影界以借鉴。除此之外,还有电影介绍,如1935年1月到3月的《国产影片指导》,包括片名、出品公司、主演、导演、影片类型的详细介绍,正是电影爱好者们所迫切了解的。这些新闻报道都附有图片,既具观赏性,又有可读性,成为影迷们的“电影指南”。

最后,《电影画报》致力于提高读者的艺术品位,贯彻着一种雅俗共赏的办刊风格。

如果《电影画报》仅仅讲求“趣味”,刻意取悦广大市民读者的口味,必将走进死胡同。然而令人欣慰的是,《电影画报》在追求其通俗性和趣味性的同时,亦十分重视自身的艺术品位和文化内涵,努力提高读者的欣赏能力,促使他们进行文化思考,同时又能在一种亲切、新鲜的感觉中发现刊物的美之所在。因此,在其编辑策略中始终贯穿着一种精英文化意识,而且与市民文化意识水乳交融,成功地体现为一种雅俗共赏的办刊风格。

如果去细细解读《电影画报》的封面和里面的一些图片,就能发现这种装帧设计,甚至包括刊登的广告中渗透着一种很深刻的文化思考,以及复杂的美学观和极为精明的营销策略。

比如其封面,我们经常会发现女明星们穿着旗袍,梳着东方发髻,表情优雅,呈现出一种古典、静穆的美,但细看其背景,却是西式摆设,身上的首饰也是西方风格,脚上穿着西式高跟皮鞋。封面上“电影画报”四个美术字极像中国古典建筑窗棂或门框上的图案,每期下面又用英文No.,其中的人物图片也是如此。而35期更有一系列题为《东风西渐》的图片,有四个好莱坞女明星或身穿旗袍,或梳着东方发型。再看25期刊登的《中国新文学大系》的发售广告:“本书用上等新闻纸精印,封面系三色套版,厚纸硬壳洋装”。虽是“洋装”,书脊上却是中国传统样式的花纹图样。24期刊登的

“妇人丛书”广告其中有章克标的《手套与乳罩》,更是意味深长。下面将结合列举内容具体分析一下这种装帧设计背后的实质性问题。

以上所举例子有一个共同的特征:都是东西两种文化杂交的产物,是文化压迫下折中的东西。现代文明的侵入,使都市人一边享受着现代物质文明成果,一边体验着文化压迫的焦虑与失落,这种现代中有传统、传统中有现代的设计风格让市民读者心里踏实。既能充分领略时尚气息,又能从中找到每个老中国儿女的“精神家园”,回归传统文化所代表的静穆与安全中。《电影画报》的编辑们似乎相当熟谙市民大众的这一文化心理,把东西两种文化杂糅其中,让读者游走于“新异”与“熟悉”之间。这体现出的营销策略是十分高明的,其中渗透着文化思考与一种“参差对照”的美学思想。吴福辉认为:“任何一种文明的发展阶段都包含人类文明可资传递接续的部分,都具有二重性,所以二重的审美评价或许是更带有历史感的评价”。^[1] P353-354 《电影画报》正体现出了这种东西方文明杂交的“二重性”特征,这实际上更接近中国都市的真实。张爱玲在上个世纪四十年代说过:“这时代,旧的东西在崩塌,新的在滋长中”。^[2] (P19) 虽然张爱玲说的是四十年代,但是用这句话来形容整个人类社会的发展进程也未尝不可,“滋长”一词正准确又形象地道出了中国的现代文明从传统中脱胎,由量变到质变的缓慢、沉重的过程。也就是说,《电影画报》编辑策略中体现出的“现代性”是很真实的,它与“五四”和“左翼”那种把传统与现代之间斩钉截铁地割裂的话语方式是很不同的。时代远没有那么快地完成这一转变,永远存在一个“传递接续”的部分。而上文说到的短篇小说《手套与乳罩》实际上也反映出现代与传统相混杂的中国人的文化心理,整个故事恰似老中国现代化进程的寓言。李欧梵把这类图片称为“取材于现实的”以一种巧妙的排印拼凑出来的梦幻,是一种“想象性的现代性”。^[3] (P90) 这个评价是中肯的。

《电影画报》中的影评大多图文并茂,深入浅出,短小精悍,既能提高市民读者的欣赏能力,又不至于让他们头痛。如陈炳洪开辟的一系列“电影讲座”,涉及了电影艺术的各个方面,但都很简短,文风朴实,也没有故作高深的理论和晦涩的术语,很适合普通市民阅读。再如26期剑尘的《1935年国片佳作总评》,在精彩的点评之外,还附有剧照

及演员照片。这种风格与《电影月报》、《电影杂志》等截然不同,后者将重心放在评论上,文章相对抽象,也比较长,阅读对象似乎只限于有一定艺术修养的专业人士。《电影画报》也不像《明星》、《电通》半月画报等从属于某家影片公司或某个政治集团。这些杂志往往会出于门户之见或私利考虑,或为某政治集团代言,在影片介绍和宣传上,随意夸大其辞,观点偏激,而且涉及范围狭隘,误导读者的事情时有发生。《电影画报》则客观公允,所载影评和宣传的影片内容广泛,涉及面很广,一心提高读者的艺术品位。更为可贵的是,这些文章不以“导师”的面目出现,生动活泼,言简意赅,成功地吧可读性、艺术性与趣味性融为一体,彰显了该刊鲜明的个性和成熟的编辑方针。

《电影画报》的编辑策略和鲜活的办刊风格给后来的同类刊物提供了可资效仿的榜样,并深深地影响着它们的运作方式。比如今天的几种电影杂志:《看电影》、《环球银幕》、《电影世界》、《新电影》、《电影评介》等,在栏目设置、图文并茂、雅俗共赏等方面与《电影画报》基本一致。把今天自由的文化出版空间和先进的印刷技术考虑在内的话,今天的电影刊物并不比《电影画报》高明,甚至有的地方略显逊色,比如图片泛滥、文字贫弱、文化含量微薄,最缺乏的是个性,从装帧设计到内容几乎千篇一律,这怎能让读者一看不忘呢?《电影画报》虽然不是我国最早的电影刊物,但它从一出刊作风就比较成熟,使中国电影杂志的办刊水平一开始就有了相当高的起点。

作为一份没有明显政治色彩的早期电影刊物,《电影画报》的可贵之处还在于它客观地为我们保留了20世纪30年代中国电影史上最真实的一页。有很多东西在我们的一些电影史的表述中是不够准确的,比如长期以来我们对三十年代“左翼电影运动”的评价与书写有些不符史实的夸大成分,认为从1932年以后,在“左翼”电影工作者的努力下,中国电影进一步发扬光大了五四传统,涌现出了大量反映社会现实的进步影片。^[1] (P200-288)然而,通过《电影画报》我们就会发现这一说法过于乐观了。第25期剑尘的文章《1935年国片佳作总评》一开始就说到国产电影的“沉寂”,质和量均不尽人意。尤其值得注意的是他对“左翼”电影《大路》(孙瑜导演)的批评:“救金焰出险的一节,有大刀,三节棍等上场,未免有留恋旧型武侠片之嫌”。^[2] (P14)“左翼”电影并没有真正将

五四传统带进电影界,无论他们如何真诚,他们面对的是已有固定观影习惯和口味的观众,电影制作的巨大投资,以及“左翼”电影要争取阵地的做法使他们不能放弃市场。一些娱乐性的甚至是含有传统伦理成分的的内容仍然被“拿来”与马克思主义阶级分析理论嫁接,以达到揭露、批判现实的目的,这就是那个时代的影片善恶分明、情节夸张的根本原因,如《天明》、《神女》、《姊妹花》、《马路天使》、《小玩意》、《十字街头》等影片都具有这些特征。《电影画报》也刊登了大量的国外影坛信息,除每期不可或缺的好莱坞报道外,第40期的《日本影坛零讯》、36期的《菊池宽对电影说的话》对日本电影也有介绍,从这个意义上说,《电影画报》为中国读者提供打开了一个扇了解国外电影的窗口。

张爱玲曾说过:“新旧文化种种畸形产物的交流,结果也许不甚健康,但是这里面有一种奇异的智慧”。^[3] (P58)张爱玲所说的这种“奇异的智慧”,指的是传统的上海人在现代文明高压下的一种处世艺术和生存观。这里,我们不妨把生存在这个严酷的政治环境和受现代文明冲击的东方大都会里的《电影画报》的编辑策略与文化定位也称之为“一种奇异的智慧”,因为它是如此地成功,如此地鲜活!

注释:

当年影迷们的狂热情形可参阅方明光编著《海上旧梦影》,上海人民出版社2003年版,第93-98页。

这个观察角度受到了李欧梵先生的启发,见其著作《上海摩登——一种新都市文化在中国1930-1945》(毛尖译),北京大学出版社2005年版第73-95页。

部分电影情节参阅了张骏祥、程季华编的《中国电影大辞典》,上海辞书出版社1997年版的相关内容。

参考文献:

- [1]程季华,李少白,邢祖文.中国电影发展史第1卷[M].北京:中国电影出版社,1980.
- [2]郑伯奇.“左联”回忆散记[A].郑伯奇文集[C].西安:陕西人民出版社,1986.
- [3]时影.民国电影[M].北京:团结出版社,2005.
- [4]吴福辉.老中国土地上的新兴神化——海派小说都市主题研究[A].王晓明.二十世纪中国文学史论第2卷[C].上海:东方出版中心,1997.
- [5]张爱玲.自己的文章[A].流言[C].上海:五洲书报社,1944.
- [6]李欧梵.上海摩登——一种新都市文化在中国1930-1945[M].毛尖译.北京:北京大学出版社,2005.
- [7]剑尘.一九三五年国片佳作总评[J].电影画报,1936,(2)(26).
- [8]张爱玲.到底是上海人[A].流言[C].上海:五洲书报社,1944.